



## Від експериментів В. Винниченка до «Експерименту» О. Жовни

(полемічна інтерпретація повісті та її кіноверсії)

Тетяна Яровенко,

аспірантка кафедри української літератури

КДПУ імені Володимира Винниченка

м. Кіровоград

У статті робиться спроба окреслити коло проблемних питань у творах сучасного прозаїка О. Жовни через їх кінематографічну версію, орієнтуючи реципієнтів на проведення аналогій з історією сприйняття й оцінки сучасниками експериментальних творів В. Винниченка.

**Ключові слова:** інтерпретація, інтертекстуальність, інфернальність, кінематограф, проблематика, режисура, рецепція.

**«Вищий тріумф письменника полягає в тому, щоб змусити мислити тих, хто здатен мислити».**

Е. Делакруа

**«Досі панує думка, що вітчизняне кіно – це щось не варте уваги. Думка дуже хибна, бо молоде покоління зараз формує не книга, а саме візуальна картинка. На телебаченні, на комп'ютерах виросло вже інше покоління, яке ідеологію, мораль і все інше сприймає суто візуально».**

Л. Брюховецька

Назва статті, на перший погляд, дещо претензійна – хоча б неспівмірністю авторських величин і значним часовим відтинком. Тому й проблема, сформульована нами, певною мірою умовна, хоча має дотичність на рівнях формальному (назва твору О. Жовни) і змістовому (порушення загальнолюдських питань шляхом створення експериментальної ситуації).

Як відомо, у другому періоді творчості – психологічного роману й драми ідей, які прийшли на зміну жанру оповідання «з гострою соціально-психологічною колізією в центрі» [14, 39], – В. Винниченко постає у новій іпостасі пошуковця-експериментатора, що виводить його творчість на маргінальні позиції сучасної йому літературної рецепції. Порушенням проблем моралі, як засадничих у соціально-політичному перетворенні світу та розбудови його на соціалістичних засадах, що забезпечило б досягнення людського частя, а також з метою анатомування різноманітних психологічних типів і зокрема апробації теорії «чесності з собою» у несподіваних, здебільшого провокативних ситуаціях, письменник свідомо створює низку дихотомій, серед яких і морального спрямування, наприклад: пошуки «нової моралі» – принципове несприйняття та осуд міщансько-обивательською читацькою аудиторією; прискіпливе дослідження «статевого питання» – ярлики на зразок «порнографізму» (С.Єфремов, Г. Хоткевич), які заводять критику на манівці подалі від теорії «чесності з собою» і т. ін.

З огляду на зазначені метаморфози, М. Гехтер висловить пророче припущення, що поворот у темах

і поетиці В. Винниченка відіграє спрямовуючу роль в еволюції всієї української літератури [4].

Відома також ще одна характеристична деталь Винниченкового експериментаторства: так, створюючи інтертекстуальну діалогію (п'єса «Щаблі життя» – роман «Чесність з собою»), В. Винниченко конструює героя-носія власних ідей, якого трансформував «в коло своїх почуттів та думок і примусив увійти в реальне практичне життя з цими висновками» [18, 71–80].

Послугуючись методологією системного аналізу, Г. Клочек розглядає творчий доробок В. Винниченка з позицій головних критеріїв оцінки художності, наголошуючи, зокрема, на гуманістичній змістовності літературно-художнього твору та правдивості й глибині художнього зображення дійсності [11, 4–5].

Власне, Винниченкові «нова мораль», «чесність з собою», «статеве питання», експериментаторське конструювання ситуацій та героїв і бачення їх кризь правдиву й гуманістичну призму складають основу проблемного потрактування одного з кращих творів прозаїка сучасності. З відстані часу і з позицій нових людей, що повною мірою стосується і його кінематографічного варіанту, вони мають стати своєрідими векторами відверто дискусійної розмови.

Стосовно В. Винниченка Д. Гусар-Струк допускав, що «вислід його сьогоднішніх експериментів, мабуть, був би такий самий. І хоч може сьогодні не нападали б на нього за теми творів (все ж таки погляд на етику, бодай у ставленні до статевого питання, трохи змінився), та, мабуть, далі він хвилював би своїх читачів, бо як вірно схопив Рудницький: «Ми завсіди воліємо письменника, що вірить у якийсь ідеал і палко боронить його, ніж скептика, що полишає нас у своїй холодній лябораторії». І від себе додаю: **показує нас самих у некривому дзеркалі**» [5, 105] (курсив наш. – Т. Я.). Процитовані рядки, на наш погляд, мають бути пересторогою щодо поверхового сприйняття й творчого доробку О. Жовни, про що мова далі.

Три повнометражних художніх стрічки за мотивами опублікованих творів («Партитура на могильному камені» (сценарій: О. Жовна, режисер: Я. Лупій,

1995), за мотивами повісті «Експеримент» – «Ніч світла» (сценарій: Р. Балаян та Р. Ібрагімбеков, режисер: Р. Балаян, 2004), «S.H. Second hand» – «Секонд хенд» (сценарій: О. Жовна, режисер Я. Лупій, 2005), скандальна короткометражка «Бойня» (2000) та екранізація власного оповідання «Маленьке життя», 2008) – таким є на сьогодні внесок відомого українського письменника з Кіровоградщини Олександра Жовни у вітчизняний кінематограф. Проте аналіз напрацювань прозаїка в галузі кіномистецтва потребує кількох попередніх зауваг, що стосуються як літературних першоджерел, так і створених за ними кінофільмів.

Олександр Жовна не належить до числа письменників, твори яких характеризуються однозначністю зображуваних ситуацій та ординарністю реалізації в них людських характерів. Тим більше, широко відомі оповідання, повісті й кіносценарії не тавровані відвертими дидактичними повчаннями – швидше навпаки: читаючи прозаїка, важко уявити його в ролі суворого моралізатора, оскільки об'єктами обсервації здебільшого є далекі від наукових поняття душевних імпульсів, маргінальні відчуття перебування на межі «оповитого серпанком містики» буття/небуття, сюжетні колізії та персонажі «...з химерною, «потойбічною» психікою, і звідси – відчуття якоїсь інфернальності, ірраціональності того дійства, яке відбувається перед нами» [13, 3–5].

Герої Жовни, які балансують між виваженими нормами реального і хисткими смислами підсвідомого, не діляться на «позитивних/негативних», вони можуть бути злими або добрими, красивими чи бридкими, але ніколи – безликими. Події, на перший погляд, суто побутові або вигадано-фантастичні, мають внутрішню екстремальну напругу і багатоплановість змісту. В цілому ж визначальною рисою створеного письменником є універсальність образів та обставин, які, синтезуючи одвічний спектр проблем, викликають у мислячого читача певні морально-етичні рефлексії, а тому, на думку Я. Поліщука, «...не втрачають актуальності, постійно повторюючись чи не в кожному нашому приватному досвіді» [15]. На цьому в різний час наголошували маститі критики й дослідники творчості белетриста В. Шевчук, М. Кравчук, В. Габор, В. Бондар та інші. Подібної уваги, на жаль, не помічаємо щодо кіносценарного доробку і художніх стрічок за мотивами творів О. Жовни. Тому аналіз творчого доробку прозаїка в галузі кіномистецтва потребує кількох попередніх зауваг, що стосуються як літературних першоджерел, так і створених за ними кінофільмів.

**По-перше**, на сьогодні маємо низку журналістських заміток-відгуків та інтерв'ю з автором (О. Кияшко, Л. Брюховецька, Н. Черненко, В. Бажан, Л. Френчко, Т. Корінь, Б. Куманський, Г. Рибченков) безпосередньо після презентацій у Києві та Кіровограді «Партитури на могильному камені», «Ночі світлої» та «Секонд хенду»; заслуговують серйозного прочитання наукова розвідка одеської дослідниці В. Саєнко «Художня своєрідність кіноповісті Олександра Жовни «Визрівання» [16, 338–348] і критична стаття Л. Іванишиної «Ще один божевільний» [9, 26–27]. Про останню мова особіна. Справедливе резюме критика щодо «естетичної слабкості і непереконливості за змістом» [9, 27]

стрічки «Секонд хенд», на наш погляд, не дає підстав вважати такою самою повістю «S.H. Second hand». Сумніви ж щодо окремих зауваг, висловлених у статті, набувають принципового значення для осмислення предмета нашого обговорення загалом, а не лише в контексті окремо взятої кінострічки.

Так, наприклад, ідея «героя – маріонетки», яка є «чужою» для глядача, як стверджує Л. Іванишина, не є чужою для письменника О. Жовни. Його герої маніпулюють і стають об'єктами маніпуляцій у грандіозній вселенській містифікації-експерименті, де все сплановано незалежно від волі учасників – від початку і до кінця. Питання в іншому: наскільки цікавою буде зіграна роль на цьому відтинку буття, а цікавою вона може стати лише за умови екзистенційного спротиву, бунту, гріхопадіння (проти кого? в чиїх очах? всупереч чим/яким законам?).

Не є «чужою» й психопатологія як об'єкт дослідження, оскільки класичних зразків останньої у світових літературі й кіно достатньо, щоб поставити в один ряд самооцінку прозаїка: «...за мною закріпився образ письменника потойбіччя, що однак не пов'язаний з некрофілією, а скоріше з певним інфернальним буттям, або паралельним світом, психологічним, філософським, що існує поряд основного, звичного і тривіального» [8, 3–9]. Іншими словами, звернення до містичного потойбіччя не є самоціллю, а художнім інструментарієм письменника.

Смирнення й бунт, добро і зло, проступок і кара, істина й облуда, прощення і помста – ось та вісь полярних категорій, яка поєднує два світи у прагненні своїм співіснуванням досягти гармонії між коротким «сьогодні» й неосяжністю вічності. І рушійною силою такого прагнення має бути **розуміння і співчуття**.

**По-друге**, слід пам'ятати про інтертекстуальність образів, сюжетних колізій і зображуваних ситуацій у творчому доробку О. Жовни – від Святого Письма, Шекспіра і Гоголя до О'Генрі, Винниченка й Булгакова, особливо ж – улюбленого Чехова. У випадку екранізованих творів О. Жовни близькими за внутрішнім змістом є:

– незвичне місце дії: психіатрична клініка, інтернат для сліпоглухонімих, загадковий маєток у вікторіанському стилі (перелічуємо у послідовності екранізацій – «Партитура на могильному камені», «Ніч світла» та «Секонд хенд»). В. Бондар у статті, присвяченій пошукам О. Жовни власного стилю у ранній прозі, охарактеризував дану особливість як «прагнення освоїти, дослідити мало знані пласти життя» [1, 7];

– час – здебільшого без будь-якої реальної конкретики, тобто позачасовість зображуваного. Уже згаданий В. Бондар наголошує, що позачасовість «...дає можливість читачеві зосереджуватись на головному, а авторові стверджувати вічне й нетлінне, непідвладне часові» [1, 8];

– маніпуляції містичних сил героями з нормою-ненормою задля досягнення справедливості (чи не ефемерної?) і навпаки – спроба носіїв норми проникнути в інфернал і маніпулювати ненормою з претензією відкриття для неї ілюзорного світу чуттєвої насолоди («Експеримент»);

– морально-етичні проблеми, які змінюють форми постановки, але залишаються в суті своїй

незмінними, бо – одвічні («...і пошуки істини, і вікова мудрість простих людей, і незашореність погляду на світ божевільних, і вторгнення містики в реальність як матеріалізація проблем совісті, і леверкюнівське божевілля талановитих» [10, 43]).

І не важливо, на якому рівні – інтелектуальному чи інтуїтивному – інтертекстуальність виявляється: чим більше асоціацій і порівнянь, тим глибшим і вагомим постане досліджуваний твір. Врешті, свого часу французький філософ П. Буаст проголосив, що книги створюються за допомогою книг. У тому ж XVIII ст. інший француз – письменник-мораліст Вовенарг переконував, що повною самобутності й нового є лише та книга, яка пробуджує в читачеві любов до старих істин. Тому цілком виправданою здається теза сьогодення: «Знання про попередні тексти є konieczною умовою для сприйняття нового тексту» [17, 153].

Для прикладу звернемося до першого екранізованого твору письменника. Центральною постаттю «**Партитури на могильному камені**» є композитор Лейбович-Сарський, в минулому митець, який сягнув високостей успіху, слави й сімейного благополуччя, наразі – загадковий пацієнт клініки для душевнохворих, загубленої в лісових нетрях на місці колишнього Лебединського монастиря. Мешкає в окремому флігелі, зрідка до нього навідується молода красива жінка – дружина, яка спершу мала стати супутницею життя головного лікаря цього сумного закладу Ракова, але втекла з-під вінця до його ж майбутнього хворого. Медик-інтерн, від імені якого фіксується перебіг подій у «Партитурі», переймається загадковою долею Сарського, але розгадати всі таємниці цієї непересічної особистості аж до трагічного фіналу (самогубство? вбивство?) йому не вдається.

Такими є вузли зовнішньої простої сюжетної зав'язі тексту. Структура твору ускладнюється зверненням до інфернального світу посередництвом перебігу хворого Сарського та його монологів-сповідей-прозрінь, в яких поєднується реальне й містичне і що є ключовим у розкритті ідейного змісту «Партитури на могильному камені».

Містичне розпочалося з матеріалізації вищого сну, в якому композитор почув «чарівну мелодію». Ноти-знаки, викарбувані майже двісті років тому на власному надмогильному камені монахом, регентом собору, автором потужної сугестивної мелодії, яку ніхто не виконував, оскільки вона порушувала церковні канони, виявились «геніально складеними звуками», реквіємом, який принесе плагиатору (?) Сарському світову славу. Але водночас він стане і причиною хворого сумління. І тоді з'явився чорний монах:

*Вночі він прийшов до мене  
І чимось чорним ударив.  
Я кричав, але надаремне,  
А потім в гарячці марив...*

*І тільки ранок розвіяв  
Мій сон, важкий і глибокий, –  
Перестороги вияв  
Тому, хто утратив спокій.  
(Девід Герберт Лоуренс, перекл. М. Стріхи)*

Пошук спокою або ж покути за проступок врешті запроторює композитора (не без допомоги цілком земних дружини та її экс-нареченого Ракова) до

божевільні, що він приймає як вияв вищої волі, фатум:

*« – Марк Аврелій... Будь-яка людина, котра з гнівом та розлюченням зустрічає випробування свого життя, схожа на свиню, яка борсається і вищить, коли її тягнуть до бойні. Згадай, що своєрідна особливість мислячої істоти – вільне підкорення своїй долі, а не ганебна боротьба з нею, притаманна тваринам» [7, 156].*

Здається, вини за Лейбовичем ніякої немає, він лише виконує те, що намальовано чієюсь рукою, «не борсаючись» і не противлячись. Але навіщо в такому випадку сповідуватись? Задля виправдання? Проте й воно ілюзорне, монах-привид не зникає, навпаки, оповідач сам потрапляє в тенети містичної гри, стаючи свідком (?) зустрічі свого підопічного з потойбіччям.

Таким чином, не здійснене в минулому регентом автоматично втілюється в життя Сарським, але без згоди на те справжнього автора? Втім, чи не було це спокусою, адже твори монаха заборонялись як такі, що порушують церковні канони? То чи не від **того**, кого не згадують проти ночі, отой екстаз випадаючої з бельетажу публіки? Отже, «ображена душа» монаха заперечує попередньо змальовану композитором модель світобудови? А може, привласнення **чужого** полишає **його** спокою **там** і в цьому не суєта земна, а **вища** несправедливість? А якщо дух віддають в заставу **тому** задля торжества миттєвості саме в земному житті і не буде ніякого наближення і рівних серед рівних?

Незбагненне коло гріха – кари – спокути – прощення, здається, замкнено, є шанс на повернення до нормального (?) життя, але герой немов самому собі на злостиву втіху розриває-руйнує його біблійною сентенцією: «*І все ж, пам'ятайте завжди заповідь Євангеліста Матвія: «Заходьте тісними воротами, адже широкі ворота і просторий шлях, що веде в погибель і багато хто іде ним, бо ж тісні ворота і вузький шлях, що веде до життя, і не кожен відшукує їх» [7, 171].* Залишаються болючі питання: то чи є такі виправдання Сарському за його гріхопадіння – і зустрічно – чи є виправдання помсті минулого в образі чорного монаха сущому, яке нарешті дочекалося його витвору?

Якщо так, то що є божевілля Ракова – помста вищих сил за помсту його пацієнтові (колізії «дружина композитора – экс-наречений головлікар», «головлікар – імовірний вбивця Лангер»)? Чи божевілля лікаря і є отим виправданням несправедливої (?) долі композитора?

І врешті – що є творення високого мистецтва? І яка тому вартість? Ціна Паганіні? Моцарта? Якщо викликає біль і руйнує життя – то від кого, для кого і по кому він, реквієм?

**По-третє**, режисер має право на своє прочитання літературного твору і на певні авторські акценти кінематографічної версії, якій завжди опирається відданий письменнику читач.

Звідси постає необхідність **першочергового** розгляду художнього тексту, а вже потім порівняльного аналізу кінопродукції за його мотивами чи кіносценарієм. Або навпаки. Що буде програшним варіантом для літератури. Можливо, варто дослухатися й

до роздумів-сумнівів В. Єрофєєва: «Напевно, екранізація – це справа, приречена на невдачу, якщо стояти на березі літературного тексту. З іншого боку, екранізація прирікає на вбивство, якщо дивитися з пункту погляду кінематографа. Письменник тут стає жертвою, можливо, це буде легке вбивство, а можливо – неприємне, важке, болісне... Екранізація – це вбивство літературного тексту. Дуже важко уявити собі твір, що його не вбивають, не потрошать. Це вівісекція, і навіть більше, ніж вівісекція, – це той самий Джек Різник, і ним виступає режисер. Можливо, якщо відкинути моральні уявлення про те, що таке художнє вбивство, воно потрібне, й у цьому сенсі нічого страшного не відбувається, бо текст і письменник знищуються метафорично. Але текст мстить за себе – гарний текст практично неможливо потрошити. Найкраще, що можуть робити кінематографісти – брати посередні тексти: чим кращий текст, тим гірший фільм» [6, 117–119].

Пропоновані матеріали для обговорення й попередні зауваги позначені суб'єктивністю поглядів автора публікації на літературу й кіно, тому впродовж усього викладу домінуючим розділовим знаком є **знак питання**. Саме він має бути й головним засобом у забезпеченні цілісного сприйняття художнього твору та його екранного втілення як мистецького явища.

Сюжет «**Експерименту**» розгортається в глушині, віддаленій принаймні на століття від цивілізації й одвічного її супутника – ярмарку людської марноти. Місце дії – інтернат для сліпоглухонімих, притулок для найбільш обділених (чи обраних?) Богом. Вони ж – герої, а ще оповідач і вихователі, які живуть поряд і опікують їх.

«Я давно звик і більше не аналізую. Я не переймаюсь. Я не помічаю. Я звик... Я живу у цьому будинку сім років. Ми живемо тут усі разом. Однією сім'єю, далеко від міста. Мені, здається, подобається тут. Ніякої екстремальності поряд. Все, як має бути. Інший світ мені не потрібний, тому що нічим не зворушує мене. Я пам'ятаю: там їздять на авто, співають з естради, грають у футбол, купують одяг... Я пам'ятаю ... Але...» [7, 286].

Дрімуча до божевілля застиглість буття...

І раптом: «чи то весна принесла її з собою, чи то вона принесла з собою весну» [7, 287] – з'являється Ліка, втілення іншого, нетутешнього життя, з запереченням його непохитних моральних принципів, а відтак професійних і етичних норм, з утвердженням своєї, єдино прийнятної філософії.

«Я не встигав за її вчинками, думками й намірами, здається, я втратив волю і йшов слідом, перебуваючи у звабливому дурмані. Але я відчував величезну приємність, мені стало легко й щасливо на цьому світі.

Жити! – подумав я. – Адже помирати не завтра» [7, 287].

Життя сліпоглухонімих – на рівні приматів, не більше. Смерть? «Що є смерть? – запитує Ліка. – Це вічна тьма? То це в них є. Вічна тиша? І це в них є. «Це і є смерть? – скажуть вони. – Тоді вона нічим не відрізняється від життя. Що ж тут незвичайного чи страшного?» Боже, вони наполовину мертві. Живі мерці» [7, 297].

Ліка пропонує оповідачеві (ім'я його в повісті не названо) провести експеримент: розбудити почуття

любові, «основний інстинкт» у сліпоглухонімих Олі й Сашка, але попередньо самим роз'яснити кожному з них **ЩО** є любов, інтимна взаємність... Але як зробити з них закохану пару? Їхній світ – специфічний і дуже крикий. Будь-яке втручання іззовні може призвести до небажаних наслідків...

Проте для Ліки подібний експеримент – не лише зруйнувати рутинний устрій інтернату як прототипу усталених суспільних норм співжиття, а й більше – досягти рівня Творця, оскільки сам Він байдужий до долі своїх творінь: «Скажи, що поганого ми вдіємо, коли жива істота відчує природну насолоду? Що зміниться у світовому надбанні християнських цінностей чи становленні арсеналу праведників? Невже це завдасть істотного збитку світовій моралі, коли маленька, ображена природою пилінка раптом відчує насолоду, хай гріховну, чи як би там її не звали?» [7, 294].

Оповідачеві «ідея теж почала імпонувати. Це означало, – розмірковує герой, – що я здобував найнадійнішу розумну живу істоту, з якою міг без боязні ділитися найпотаємнішим і мати виключну впевненість, що в неї не розв'яжеться (?) язик. (...) З одного боку – це також було цікаво як експеримент, з іншого – нічого негідного людини чи небезпечного для її життя ми не несли. Навпаки. Та навіть з точки зору моралі, в її справжній сутності, ми сприяли доброму, прекрасному» [7, 289–290].

Задум втілюється в життя. Автор намагається бути лаконічним, тому кожне слово, що передається дотиком героїв, по-шекспірівськи об'ємне і невичерпне водночас, як і сам тріумф спалахнутого почуття перед невідворотним трагізмом фіналу.

Почуття і думки мимохідь занурюються в стихію руйнації старого світу і створення нового з **НОВОЮ** людиною в ньому. Але чи справді це так насамперед для Олі?

«– Ми не люди... Ми сліпі, глухі, німі...

– Чому? – розгубився я. – Хто ж ви тоді?

– Не знаю. Людина повинна бачити, чути, говорити, любити... Ми не люди...» [7, 311].

Тому – чи справді вона **нова людина**, а якщо так, то хто з нею, наскільки, як і допоки? На жаль, в ситуацію повної, тепер уже остаточної ізоляції – як наслідок інтриг і прояву «підкування про моральність» – потрапляє головний суб'єкт експерименту, який зайшов надто далеко (вони, експерименти, завжди заходять надто далеко і до того ж з непередбачуваними наслідками, як у велсівському «Острові доктора Моро», винниченківських «Щаблях життя» або булгаковському «Собачому серці»). Оля гине (суїцид чи просто випадковість? тінь Офелії?), головні герої втрачають свої духовні орієнтири і, певно, назавжди – життєвий спокій.

Така, на перший погляд нескладна, сюжетна колізія повісті. Але неоднозначні асоціації та рефлексії, що виникають після її прочитання.

У відомій комедії, названій ім'ям міфічного царя Пігмаліона, Б. Шоу утверджував думку, що лише Людина може створити Людину. Чи творить герой «Експерименту» зі сліпоглухонімої Олі новітню Галатею? Якщо так, то чи пам'ятає він про мудре застереження «Маленького принца» А. Екзюпері, чи бачить він у своїй обраниці лермонтовську княжну Мері, біблійну Суламіт або таємничу лісовичку Олесю О. Купріна?

Виникає парадоксальна ситуація: творення Добра – пробудження Любові – народжує Зло – фізичну загибель героїні саме тоді, коли у її вічному мороці спалахнув вогник можливо (?) повноцінних (?) почуттів. Мимохідь спливають у пам'яті рядки з «Балади Редінзької в'язниці» О. Уайльда:

*Коханих кожен убива –  
І зна про це загал,  
Вбиває слово нищівне,  
Облуда, пристрасть, шал;  
Цілунок – зброя боязким,  
Відважному – кинджал!*

*Вбивають юні і старі,  
Що встигли вік прожить...  
За зброю золото одним,  
За зброю іншим – хіть;  
Кинджал добріший – всі жалі  
Він припиняє вмиць.*

*Любов купують, продають  
Немов буденний крам;  
Хто діє зовсім без жалю,  
Хто волю дасть сльозам, –  
Коханих кожен убива,  
Не кожен гине сам.  
(Переклад М. Стріхи)*

Олю вбивають експериментом, попередньо досягнувши його очікуваного результату. Вбивають всі – і виконавці задуму, і його супротивники, залишаючись при тому глибоко нещасними людьми, перейшовши до розряду власне «живих мерців».

*«Тепер я вільна від усіх тягарів. Намагатимусь жити, не ображатимусь, якщо ти забудеш мене» [7, 314], — напише Ліка у листі без зворотної адреси.*

Зінаїда Степанівна, незважаючи на свою причетність до смерті Олі, бо – таємниця, відома лише двом, залишається все тією ж директрисою – «живим манекеном» – і підтримує суто професійні стосунки з тим, кого безнадійно любить і хто знає «все про минуле і пам'ятатиме до самої смерті».

Він же – знову «стриманий пуританин і добросовісний педагог», який на нарадах «уважно слухає директрису і занотовує до записника найцінніше з її промов». Символічним є те, що у нього «істотно послабився зір» — ще одна сходинка, тепер уже у фізіологічному плані, до рівня вихованців?

Але над усіма питаннями тяжіє головне: хто ж насправді СЛІПО-ГЛУХО-НІМИЙ? Коли, чому, задля чого ми перетворюємося у СЛІПО-ГЛУХО-НІМИХ або безжурно користуємося СЛІПО-ГЛУХО-НІМОЮ вадою? І чи є нам у тому прощення?

Щодо «Ночі світлої» Р. Балаяна оцінки автора повісті тверезо виважені: «...літературний твір і кіно Балаяна досить різняться. І не лише сюжетно. Змінилась тематика, можливо навіть жанровість, драматизм переінакшився в мелодраматизм. Словом, різниця достатньо вагома. Тому є історія «Експерименту» й історія «Ночі світлої» [12, 23-25].

Олександр Жовна і як письменник, і як сценарист, а віднедавна й режисер приваблює насамперед доступністю створеного ним світу, який немов закликає стати його учасником без надміру інтелек-

туальних зусиль. Втім, така простота є певною мірою позірною, оскільки читачеві/глядачеві залишається необмежений простір для власних роздумів та найрізноманітніших і несподіваних висновків.

Між текстом і режисером лежить його режисерське сприйняття, яке не завжди є вичерпним в осягненні зовнішнього світу. В суто технічному плані – між зображуваним і режисером стоїть камера, яка змушує оператора суб'єктивно компоувати у просторовій площині образи, відповідно до режисерських і власних уподобань, критерію потрібності/непотрібності, моральних та етичних принципів тощо.

Іноколи режисер користується послугами нарративу – цього «двійника автора», «руйнівника ілюзії», «посередника між фабулою та актором»... При цьому режисер чудово усвідомлює, що облуда нарративу – в припасуванні нової думки до звичного формату і наголошенні лише на тому, що зміцнює його особисту переконаність. Під час монтажу вступають в силу закони драматургії, сумірності довжин і т.ін., що й виявляє режисерське ставлення до зображуваного життєвого явища або художньо-смыслову квінтесенцію твору. Таким чином, на молекулярному рівні від початку зйомки вона є неправдивою, про що знають і режисер, і глядач.

Тому зовнішня доступність швидше виконує функцію лакмусового папірця у виявленні спільників, готових сприйняти створену митцем ілюзію, а відтак і систему образів, що формуються на її ґрунті у свідомості і є насправді реалістичними, порівняно з ілюзорним світом художнього твору.

У плані зворотного зв'язку те, як ми сприймаємо трактовану режисером життєву подію, диктує наше ставлення до цієї події і, врешті, визначене нами ставлення згодом визначає і нас самих. Водночас не варто шукати леопардову шкуру на вершині Кіліманджаро, оскільки автор прагне тільки угоди, порозуміння зустрічних бажань, вочевидь керуючись при цьому відомим розмислом Гете, що все людяне набуває повнокровного життя лише між людьми.

Щодо «Експерименту» та балаянівської «Ночі світлої» – то ці твори схожі, як білий лебідь з чорним. Наскільки справедливе наше порівняння, можна визначити після короткого роз'яснення. Чорні лебеді мешкали виключно в Астралії, і європейські орнітологи класифікували їх як новий вид, довгий час заперечуючи будь-який зв'язок між цими птахами, оскільки «лебеді можуть бути тільки білими». Згодом філософи взяли на озброєння поняття «чорний лебідь» для позначення знання, яке докорінно заперечувало усі попередні знання. На сьогодні (читай книгу Ніколаса Талеба «Чорний лебідь!») – дане словосполучення означає ще й будь-яку непрогнозовану подію, що впливає на наше життя. Гадаємо, усі три позиції дієві у дискусійному спрямуванні щодо порушених у статті проблем.

О. Жовна, як дефектолог за фахом, не міг не знати критичної статті О. Щербини «Сліпий музикант Короленка як спроба зрячих проникнути в психологію сліпих ( у світлі моїх власних спостережень)». Незрячий вчений, зокрема, наголошував, що заслуга В. Короленка як письменника полягає в тому, що він з високою майстерністю змалював **поширені серед зрячих погляди** (курсив наш. – Т.Я.) на душевній переживанні сліпих [19]. О. Жовна не повторює помилки великого російського белетриста; він лише

загадково твердить: «Темрява – населена; загадка – магнетизує, бо там – ЩОСЬ є» [12, 23–25]. Натомість Р. Балаєн «відмовившись від репрезентації культурної і національної іншості, звертається до більш радикальних підвалин людського, до іншості на рівні чуттєвості» (О. Брюховецька) [2, 40].

Ми звернулись до статті О. Брюховецької з метою акцентувати увагу на тих фактичних помилках, які допускаються інколи кінокритиками-професіоналами. Так, названа авторка трактує фінал «Ночі світлої» (герой А. Кузічева відмовляється від поїздки до Москви, де його чекають наукова кар'єра й коханка) як заперечення цінностей голлівудського і сучасного російського кіно з їх наголосом на особистому успіхові. Принагідно зауважимо, що просторова невизначеність у кіноповісті О. Жовни матеріалізується Р. Балаєном у цілком реальне Підмосков'я. Далі зі здивуванням читаємо: «Показово, що оповідання О. Жовни, за яким знято фільм, якраз містило цю егоїстичну етику – головний герой покидає (?!) заклад, вчиняючи цим неминуче зло ближнім» [2, 40]. Можливо, критик мала на увазі один з п'яти варіантів сценарію, а не саму кіноповість? Втім, питання в іншому. Чи не є світлий мелодрамазм кінофільму Балаєна запереченням безпросвітнього трагізму повісті Жовни? Особливо з цілком голлівудським happy end? У такому випадку і в титрах мало бути: «За дуже віддаленими мотивами твору О. Жовни».

Втім, допомогти визначити власні пріоритети у складному полілозі «**письменник – текст – читач // режисер – екранізація – глядач**» з урахуванням естетичних смаків і рівня критичного досвіду прихильників того чи іншого жанру – і є надзавданням даного обговорення.

### Література

1. Бондар В. Рання проза: пошуки власного стилю/Жовна О. Маленьке життя. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2004. – С. 3–10.
2. Брюховецька О. Світло ночі: політика, етика, естетика/Брюховецька О. //Кіно-Театр, 2004. – №4. – С.40.
3. Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетённых (Открытое письмо к моим читателям и критикам)/ Винниченко В. – Львів: Друкарня народна, 1911. – С. 38.
4. Гехтер М. Українська література в 1910 р./ Гехтер М. // Літературно-Науковий Вістник, 1911. – №2. – С. 317–359.

5. Гусар Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія / Гусар-Струк Д. // Сучасність, 1980. – ч. 7/8. – С. 105.
6. Єрофеев В. «Екранізація – це вбивство!»/ Єрофеев В. // Кіно— коло, 2002. – № 3. – С. 117–119.
7. Жовна О. Її тіло пахло зимовими яблуками: Оповідання та повісті / Жовна О. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 388с. Далі цитуємо за цим виданням з позначенням сторінок.
8. Жовна О. Плутане інтерв'ю. Розмову провела Надія Черненко // Кур'єр Кривбасу – 2000. – №129. – С. 3–9.
9. Іванишина Л. Ще один божевільний / Іванишина Л. // Кіно-Театр, 2005. – № 6. – С. 26–27.
10. Кияшко О. «Партитура на могильному камені» / Кияшко О. // Кіно – Театр. – 1996. – № 4. – С. 43.
11. Клочек Г. Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій її оцінки (до постановки проблеми) /Клочек Г. // Наукові записки/ Кіровоград. Держ. пед. ун-тет ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2005. – Вип. 62. – С. 3–11. – Серія: Філологічні науки (Літературознавство, мовознавство).
12. Олександр Жовна: «Містика й була найбільш розчарована...» // Кіно – Театр, 2005. – №5. – С.23–25.
13. Панченко В. Запрошення до потойбіччя // Жовна О. Вдовушка. – Кіровоград: Кіровоградське державне видавництво, 1996. – С. 3–5.
14. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському контексті / Панченко В. – Кіровоград. – 1998. – С. 39.
15. Поліщук Я. Нещасливі коханці й блудні сини Жовни: file: // F:\ЛітАкцент – світ сучасної літератури. htm
16. Саєнко В. Художня своєрідність кіноповісті Олександра Жовни «Визрівання» / Саєнко В. // Наукові записки, серія: філологічні науки (літературознавство). – Випуск 50. – 2003. – С. 338 –348.
17. Сподарець М. Хвильовий і Достоевський: інтертекстуальні кореляції / Сподарець М. // V Конгрес Міжнародної асоціації українців. Літературознавство. – Кн.1. – С.153.
18. Тхорук Р. Драми «Дізгармонія» та «Щаблі життя»: відгуки перших читачів / Тхорук Р. // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 71–80.
19. Щербина А. Слепой музыкант Короленко как попытка зрячих проникнуть в психологию слепых (в свете моих собственных наблюдений) / Щербина А. – Москва, 1916. Про дану роботу читай: Л. Кулик «О.М. Щербина про художню та реальну правду у творі В.Г. Короленка «Сліпий музикант» //Дефектологія, 2005, № 2. – С.45–47.

### **Татьяна Яровенко. От экспериментов В. Винниченко до «Эксперимента» А. Жовны (полемическая интерпретация повести и ее киноверсии)**

В статье осуществляется попытка очертить круг проблемных вопросов в произведениях современного прозаика А. Жовны через их кинематографическую версию, ориентируя реципиентов на проведение аналогий с историей восприятия и оценки современниками экспериментальных произведений В. Винниченко.

**Ключевые слова:** интерпретация, интертекстуальность, inferнальность, кинематограф, проблематика, режиссура, рецепция.

### **T.Yarovenko. From V. Vynnychenko's experiments to "The Experiment" by A. Zhovna (polemic interpretation of novel and its screen version)**

The article implements the attempt to outline the scope of problematic points in the creative work of modern prosaika A. Zhovna. This is reached via the creative works' screen versions orienting recipients to build up analogies with history of perception and evaluating of V.Vynnychenko's experimental works by his contemporaries.

**Key words:** interpretation, intertextuality, infernality, cinematograph, problems, stage direction, perception.